IL BARETTI

Fondatore PIERO GOBETTI 1924-1926

MENSILE — EDIZIONI DEL BARETTI: Via Prati, 5 - TORINO

ABBONAMENTO PER IL 1928 L. 15 Estero L. 30 - Sostenitore L. 100 - Un numero separato L. 1 CONTO CORRENTE POSTALE

Anno V - N. 1 - Gennaio 1928

MANZONIANISMO

Consideriamo il manzonianismo come un problema ancor vivo e presente: esso è tuttavia caratteristico della letteratura e della cultura italiana del primo quarto del Novecento come fu proprio della seconda metà dell'Ottocento. Solo che oggi non si usa più prender partito pro o contro il Manzoni, ma si constata e si accetta la presenza dei manzoniani come un dato di fatto; e insieme si accoglie con una specie di devota benevolenza la rinnovata diffusione dello spirito manzoniano in Italia, come una giusta rivendicazione di quei principi e di quei valori che vent'anni fa per un verso o per l'altro l'idealismo e il futurismo, l'imperialismo e il realismo avevano ricacciato indietro, molto indietro, fino a un ristretto periodo storico che solo poteva essere stato il loro legittimo dominio. Per rifarsi, i manzoniani ora si accampano in buone *posizioni della critica* e dell'arte narrativa; e tutti ci sentiamo volentieri un po' manzoniani. Svanito il tribunizio impeto di Enotrio, pacatasi la febbre del superuomo, siamo arrivati ad una tranquilla agnizione che ci rende nipoti in primo grado del creatore di Renzo e Lucia.

Quanta parte vi possa avere il nostro stato d'animo non è il caso di dimostrare: e nemmeno come vi possa entrare l'inversione di tendenze tutt'altro che manzoniane. Basta riflettere che si ritorna oggi a Manzoni, ma non si ritorna a Leopardi.

Io non sono, dirò subito, dei più teneri verso questo indirizzo: né sono manzoniano. L'una e l'altra cosa precisamente in proporzione inversa della mia stima estetica e pratica del Manzoni. Ma poichè di questa stima non credo necessario dare chiarimenti né prove, ritengo opportuno di fare, oggi, qualche osservazione critica su codesto manzonianismo. Sotto un titolo apparentemente così preciso s'intendono e si congiungono in realtà indirizzi, atteggiamenti e sentimenti affatto diversi e disparati: come possono essere l'imitazione *dell'umanità manzoniana*, la prosecuzione del suo pensiero, l'assimilazione del suo stile, o infine un rinnovato gusto per le sue stesse preferenze poetiche. Contro tutte queste varie forme di scuola manzoniana io credo sia bene il caso di reagire.

L'uomo Manzoni fu invero un esempio caratteristico di compenetrazione del pensiero e della vita: ma di tal pensiero e di tal vita, che ammirevoli in lui sopratutto per il grado della sintesi, non suscitano più una schietta ammirazione quando si contemplino trasformati in tipo umano, in carattere storico, o in altra qualsiasi specie di modello astratto. La stessa profondità con cui egli visse il suo cattolicismo secondo il suo temperamento di stretto consequenziario finiva per essere un'alienazione ai **doveri di una coscienza profonda qual'era la** sua. Si costruì con paziente e convinta elaborazione un mondo così perfetto di sicure credenze, che era in grado di impicciolire e vanificare per semplice confronto qualsiasi fatto, anche grave, della vita. Per tal modo non patì molto, non si accorò profondamente della tragica e dolorosa sorte della *prima* e più cara famiglia: morirono presto a quest'uomo, senza pietà per il suo intimo bisogno di affetti domestici, la moglie, le figlie i figli; ma morivano per andare dove tosto egli li avrebbe ritrovati, e per un disegno provvidenziale che la sua miseria umana non poteva comprendere ma che *la sua fede* affermava, la sua ragione argomentava. Fallirono più volte i tentativi d'indipendenza del suo paese, i suoi amici percorsero le vie dell'esilio o abitarono le dure prigioni di sua maestà d'Absburgo, il suo cuore sofferse a lungo l'obbligo del silenzio e il dolore di insoddisfatte e sincere aspirazioni: egli si sostenne sempre in una chiusa fermezza di cattolico rassegnato ai voleri di Dio e coscientemente convinto della debolezza umana e delle umane miserie. Nessun grave scrupolo lo spinse mai a cercar di fare qualche cosa per vincere il destino, per giustificare la sua vita tranquilla e raccolta: come era proprio di chi si sentiva pieno di grandi, sebbene oscure o tormentose verità. Allo stesso modo, umano o troppo umano che dir si voglia, ebbe sempre cura di *molte piccole e piccolissime cose, non credendo* che gli fosse necessario disprezzarle per essere grande. Ma, intanto, Manzoni non aveva in tutta la condotta della sua vita nessuna preoccupazione di servire di modello agli altri, nessuna *aspirazione a farsi pontefice. Poi*, prima di trarre da lui regola e norma per noi, bisognerebbe essere sicuri di essere pari a Manzoni. Tutte le vite dei grandi presentano questo pericolo, non avvertito ancora dagli esaltatori di Plutarco; che per seguire le orme della loro grandezza si ritengano praticamente scusabili i loro difetti, e si tragga dalla considerazione della loro fama imperitura la speciosa illazione che sia lecito peccare come essi peccarono. Perchè certamente oggi esser manzoniani in questo senso vuol dire peccare: anche contro Manzoni.

Manzonianismo, in secondo luogo, come stile Sereno e delicato possesso della parola, accorto dominio dell'espressione e più ancora delle sue pieghe, delle sue pause. Placido svolgimento del discorso, come in riposata conversazione, con rattenuta *enfasi, con significanti respiri*; le frasi e i tratti più salienti sempre incorniciati in modo da smorzare le tinte troppo vive, da arrotondarne gli angoli, e da sostituire all'effetto che viene dal distacco l'effetto del riverbero, che fa meno chiasso ma resta più durevole e sicuro. Dietro ogni più semplice elemento espressivo, tutto un lavorio di penosa e sottile ricerca stilistica sedato in una gran calma, in una omerica bonaccia e in fronte, una continua richiesta di collaborazione all'intelligenza del lettore, non per un arduo e oscuro cammino, ma per un esercizio di finezza che lascia come una pacifica coscienza della penetrazione in seno alla vita. Tutti i manzoniani d'oggi, dal Linati al Bacchelli, hanno sentito la profonda seduzione di questo regno della signorilità letteraria: e non pochi al punto che si sono convertiti senza sforzo a questa moderata e nobile eleganza da una primitiva condizioni di cultori della pura forma. Ora, bisogna stare in guardia contro il pericolo di questo stile estraniato dal mondo poetico di cui esso propriamente fa parte e con cui si trova consustanziato. Tradotto in *tecnica esso* rappresenta un pericolo grave di virtuosismo e di ricerca del meraviglioso nella semplicità, che certamente non giova alla fortificazione della nostra prosa. Il suo solo impiego legittimo sarebbe per ripetere dal più al meno ciò che ha già detto il Manzoni: ed è evidente che il ripetere non *conta*. Usato, *come viene usato*, per rinfrescare o atteggiare più opportunamente un'inspirazione realistica o impressionistica, esso dà luogo a curiose e abili combinazioni, non vere e proprio opere d'arte. E, in fondo, i manzoniani migliori se ne liberano al possibile, paghi di conservare un certo arieggiamento e una certa risonanza dell'arte del maestro che corrisponde a tenui legami di consanguineità spirituale. Nei nostri tempi, da chi sente fortemente i problemi dell'arte, si ricerca una prosa robusta, asciutta e nervosa, piena di pensiero, attillata sopra i movimenti della riflessione e del dubbio e dell'affermazione, lampeggiante di idee incise e di visioni scolpite: più che modellare e plasmare, occorre costruire.

Se veniamo, infine, a guardare un po' contro luce il *manzonianismo* come sistema d'idee e il mondo fantastica in cui queste idee si presentano rielaborate e incarnate o da cui esse prendono le mosse; siamo qui meno che mai proclivi ad essere manzoniani. Pochi altri argomenti possiamo trovare così aperti a largo e ricco svolgimento di opera critica, quale ad esempio ci ha dato ora il Galletti in due densi e suggestivi volumi; ma pochi campi così insidiosi per una buona fermentazione di coscienza pratica della vita e dei suoi problemi. Il giansenismo che insiste sulla debolezza umana, sull'impotenza della volontà, sull'inevitabile rovina delle nostre opere se non sono assistite e guidate da una mano divina: una valutazione morale che coltiva la speranza dei rassegnati che mantiene continuamente tesa — e perciò indulgente — l'aspettazione del bene che *può* uscire in ogni momento dal male; una pacata e bonaria vena di scetticismo che vuol mitigati gli ardori e le passioni generose, perdonati agevolmente i convertiti, temperate le rigide esigenze della legge che parla in noi: tutti questi indirizzi non sono per questo mondo in cui *viviamo e in cui vogliamo* operare trasformandolo secondo noi stessi. Preferiamo la volontà eroica dell'Alfieri o la disperazione profonda di Leopardi a codesta acquiescenza velata di saggezza e di intelligenza, e anche alla sottile e cerebrale casistica con cui essa riesce a trasformarsi in sistema. Non sarà, questo, il pericolo di Manzoni, ma certo è il pericolo del manzonianismo.

SANTINO CARAMELLA.

Aspetti della novissima poesia russa

Si racconta che, durante la Rivoluzione, il popolo parigino, ammesso a visitare la casa del Beaumarchais, si sia comportato col rispetto e con l'educazione più irreprensibili. Chi torna dalla Russia adesso, riferisce con compiacimento come in tutt'i musei si possan vedere comitive di operai e di contadini, che girano silenziosi per le sale prendendo appunti. Questo però non vuol dire che l'arte si avvicini maggiormente al popolo nei periodi di rivoluzione: ma soltanto che, siccome allora i partiti se ne servono come mezzo di propaganda, è più facile che alle manifestazioni artistiche partecipi un pubblico più vasto di quello dei periodi normali. Onde anche i poeti così detti bolscevichi non sono più vicini di altri agli operai e ai contadini che formano la maggioranza del pubblico alle loro letture di versi, se non perchè portano lo stesso loro vestito. Giacchè studiatissimo è il fare popolareggiante di quelle poesie. L'Esénin, che era un contadino e la sapeva lunga, raccontava agli amici con un sorriso malizioso e furbesco che non aveva *mai portato vestiti così miseri* al suo paese come ne portava per andare a far visita ai critici cittadineschi; e nei suoi versi cominciò a proclamarsi teppista - *chuligàn* - («sputa, o vento, a bracciate di foglie, - io sono un teppista come te») soltanto quando glielo suggerirono i giornali, e il pubblico lo pretese.

E del resto tutta la novissima poesia russa ha correnti che le son parallele nell'Europa occidentale ed è poesia essenzialmente colta. Ci illumina in proposito un libro, pubblicato a Leningrado nel 1927 da Anatòlij Maríengof — «Romanzo senza bugia» — dove sono copiose le notizie sulla «bohème» russa degli anni passati, con rivelazioni preziose sui retroscena della vita artistica e sul carattere dei vari poeti. Il Maríengof stesso è stato l'alfiere degl'*immaginisti*. Essi dapprincipio furono rappresentati dai giornali russi come pazzi o perlomeno come stravaganti: ma sostenevano semplicemente che il linguaggio è opera di poesia, *immagine*, e sull'immagine fondavan le loro creazioni. Capitolo XVIII della Estetica del Croce: «identità di linguistica ed estetica»? Si sarebbe tentati di dire che sì.

A *contendere* il campo agl'*immaginisti* è Kljùev con i *Russijànje*: nel nome è detto tutto, giacchè, pur volendo dire «Russi», ha un che d'antiquato di solenne e di patriarcale a un tempo, come chi in francese dicesse alla settecentesca *russiens* invece di *russes*. Sono per le tradizioni paesane, per il linguaggio pittoresco dei contadini: in una parola, Strapaese. Quegli che è stato il maggior poeta russo di questi ultimi anni, Serghijéj Esénin, fu prima con gli *immaginisti*, poi, prima di morire, con i *Russi*; e non si può dire dove si sentisse più a suo agio: andò con i *Russi* quando il suo spirito era già ottenebrato dall'alcool e reso caotico dall'avventura con Isadora Duncan; e fu mosso, pare, anche dal desiderio di farla da dittatore in quel gruppo; ma non potè mai aderire compiutamente nemmeno alle idee degl'*immaginisti*: non apprezzava come loro l'«Europa», cioè l'Europa occidentale: diceva che vi avevan dato l'anima in affitto «perchè inutile»: e il Maríengof lo accusa d'aver capito come fossero invecchiate e giù di moda e «usate» le teorie culturali ultranazionalistiche, che dopo lo zarismo anche il comunismo bandiva, senz'avere avuta la forza e la decisione di abbandonarle «per trovare un nuovo mondo interiore».

Ma forse Serghjéj Esénin sfugge alle classificazioni appunto perchè è un poeta vero. Non è, perciò come misoneista ch'egli vede con terrore l'avanzarsi minaccioso della Macchina che *sta per soffocare la Vita, di cui* scorge il simbolo in un episodio d'un suo viaggio nel Caucaso che lo riempie di malinconia: «un puledro rincorre il treno, e per un buon tratto gli sta a paro, poi deve cedere a poco a poco dinanzi al cavallo d'acciaio». E' il poeta che si lamenta, nella lettera in cui il fatto è narrato: «la storia attraversa un'epoca di mortificazione della personalità come di quel ch'è vivo». Tutti i poeti potrebbero sottoscrivere. Dunque nè la rivoluzione nè il bolscevismo hanno straniato i poeti russi dalle correnti del pensiero europeo, e i loro tentativi e i loro risultamenti, pure sbocciati spesso all'infuori di ogni diretta influenza occidentale, trovano rispondenza nei tentativi e nei risultamenti, poniamo, italiani; nè, d'altra parte, i fenomeni politici si son riflessi sulla poesia.

Se ce ne fosse bisogno, questo dimostrerebbe un'altra volta che la nostra cultura è europea, e dipende più che dalle contingenze interne variabili dei popoli, dal comune *clima intellettuale* in cui vivono quasi involontariamente i creatori, i *poeti*: anche quelli che, come Serghijéj Esénin, leggono «Madame Bovary» quando son già celebri e che un viaggio all'estero rovina e sconvolge tanto moralmente quanto fisicamente. Possiamo dire, perciò, che non esista una poesia che sia prodotto tipico della rivoluzione russa: benchè sia doveroso notare come le condizioni di vita radicalmente mutate abbian reso più russo lo stile, prima sempre un po' classicheggiante, e abbian soppresso molte formule e molta retorica, *facendo* dare la preferenza alle immagini più umili e perciò tanto più giuste e — nella «letteratura» — impensate. Non poesia bolscevica ma poeti, numerosi, veri, malgrado s'appiccichino etichette di scuole; che lottano contro la difficoltà e la miseria, ma non si arrendono.

Come Velèmir Chljèbnikov, che a Chàrkov di giorno faceva il ciabattino, per vivere, e di notte, non avendo petrolio per la lampada, «imparava a scrivere al buio»; ma quando per la prima volta ebbe scritto così un centinaio di versi, venne l'alba, e nelle righe che s'accavallavano e s'intersecavano nemmeno lui potè più capir nulla: — un poema... ecco, peccato... — disse, agli amici Maríengof e Esénin venuti a trovarlo: — via, non è nulla.... imparerò, al buio.....

LEONE GINZBURG.

Sciocchezzaio

Papini, i monasteri e altri edifici cittadini

«I maggiori edifici, che fanno d'una città una città, appaiono aggregazioni di carceri. Non solo la carcere degli espianti, ma tutto è prigione: la reggia, prigione dei principi; il ministero, prigione degli scribi; la fabbrica, prigione dei salariati; la scuola, prigione degli adolescenti; la caserma, prigione dei giovani; l'ospedale, prigione dei feriti; il manicomio, prigione dei posseduti; l'ospizio, prigione degli abbandonati; il bordello, prigione delle vendute; il monastero, prigione dei penitenti».

G. PAPINI - *Accuse alla città* - Gazzetta del Popolo, 10 gennaio 1928).

Anche gli eremiti più santi erano, si sa, tentati dal demonio; il demonio di Papini è il demonio della retorica ed è così insidioso, che anche i più fedeli cattolici perdoneranno allo zelante correligionario di essere ancora una volta stato vinto dalle sue tentazioni e di avere scambiato un monastero per una prigione.

Ardengo sol contro Germania tutta

«E' necessario indicare con un termine ognuna di simili aberrazioni? L'ugonottismo, il giansenismo, il modernismo, il misticismo, l'occultismo l'idealismo, il razionalismo, il materialismo, il superomismo, il pragmatismo, il socialismo, il comunismo, il nichilismo, il romanticismo, il naturalismo, il simbolismo, il decadentismo, ecco i nomi di alcune fra le principali manifestazioni della stessa infermità, della stessa privazione di quella gioconda e splendida salute che fu nostra per secoli e secoli.

Ho detto che questo avvenne via via e con moto sempre più accelerato dalla fine del medioevo agli anni della guerra, epoca in cui la contaminazione pareva aver raggiunto il suo massimo. Ma ho detto anche in principio che, contrariamente a quanto si poteva arguire e sperare, nè durante la guerra nè dopo, il tristo fenomeno cessò, ma che anzi continuò con virulenza crescente e tanto da sgomentare. E difatti, basta gettare uno sguardo indietro per questi ultimi lustri per esser convinti che, malgrado le apparenze, lo spirito tedesco domina sovrano in tutte le espressioni significative della vita europea, siano esse di natura religiosa, filosofica, politica, morale od estetica».

(A. SOFFICI - *La Germania vittoriosa* - (Gazzetta del Popolo - 15 gennaio 1928).

L'ardore combattivo porta evidentemente Soffici a combattere non la Germania soltanto, come Egli crede, ma tutta l'Europa.

Arnolt Bronnen

E' certo che il fenomeno Bronnen si riconnette direttamente col sensazionalismo torbido e cupido dell'immediato dopo guerra. Come tenaci impurità che non vogliono precipitare in fondo al liquido che intorbidano, rimangono sospesi, nella psicologia di molti, istinti ed impulsi che, lungi dall'essere fomite di umanità nuova, ci richiamano invece l'uomo della selva, di vichiana memoria.

Da una tale convulsione psichica affiora una coscienza che tradisce in ogni sua manifestazione un fondo di irrequietudine e di instabilità, tanto più vive quanto più forte è il contrasto tra le esigenze spirituali dei tempi nuovi e la reviviscenza d'istinti primitivi, determinata da quella forza di imbarbarimento (Verwilderungskraft) che è la guerra.

In arte una tale irrequietudine può dare l'anelito a espressioni nuove che liberino quel contrasto, vero nodo gordiano, ove s'attorcono, in attesa della soluzione, mille problemi di natura politica, etica ed estetica (onde in alcuni nobili spiriti un sincero travaglio di ricerca, ed una ahimè spesso vana volontà di forme nuove; chè la gravida nube di un tal periodico «Sturm und Drang» passa lampeggiando e tuonando sopra di essi, ma forse si dilegua senza risolversi): oppure solletica, nei profittatori o negli incapaci congeniti, la ignobile smania di porsi nella scia della guerra, per raccogliere le impurità che essa ha lasciato e trafficarle. Di qui quella crassa eppur tronfia «Gesmacklosigkeit» che ci ammannisce in nauseabonde polpette il «brutale» e il «sensuale».

Vero è che tali polpette in Germania per lo più sono indorate in un intingolo di misticismo e trascendentalismo; chè non c'è scrittore tedesco che non ami metafisicare sui propri intrugi, mescolandoli ai problemi universali. E beati sono, quando compiacenti filosofi teorizzano le ragioni della loro presunta arte e acuti «Forscher» ne esibiscono le impeccabili formule critiche.

Quel che è successo ad Arnolt Bronnen. Il suo mondo doveva necessariamente chiudersi entro i limiti di un'arte realistica. Ma allora dove l'alone metafisico, il brivido del mistero, l'ombracolo del simbolo, le abissali introspezioni e le paurose esplorazioni dell'incosciente? Ed ecco venirgli incontro, in buon punto, la psicanalisi del Freud colla sua suggestiva teoria dell'Edipo integrale, e l'espressionismo coi suoi roboanti paroloni: spirito, estasi, visione, superamento, eternità, Dio. La tentazione era forte. Il Bronnen, rinunziando alle sue immediate intuizioni di quel mondo carico di rozzi istinti e saturo di bestialità, che doveva rappresentare, si diede anche lui a fare dell'arte metafisica. Eppure il suo temperamento di decadente... primitivo aveva trovato nell'immediato dopo guerra il terreno propizio per svilupparsi. Ma bisognava uscir subito dell'equivoco.

Ammesso che certi torbidi istinti dominino il mondo per una necessità di male irrimediabile e irredimibile, è forza che tutto si risolva in una fosca «Weltanschauung» immanentistica, senza possibilità di sbocchi trascendentali. Una tale cosmogonia sfocia necessariamente nel vicolo cieco dell'«ananche» e del «fatum», ed in forza dell'apriorismo da cui è governata, restringe, anzichè allargare, il campo umano esplorabile. Chè il cosidetto mondo dell'incosciente di codeste cosidette concezioni avanguardiste si riduce in ultima analisi ad uno psicologismo meccanico ed arbitrario.

Ma tant'è: questi scrittori, per l'orgoglio di ergersi sopra un piano superiore, manovrano in terreno «espressionistico» dove è, per definizione, norma l'abnorme, reale l'irreale, logico l'illogico, e con ciò solo si pongono fuori di ogni critica. In realtà, però, essi non sconfinano dal naturalismo, verismo o impressionismo che dir si voglia. Si rinnova per essi, a distanza di più che un secolo, l'illusione e l'equivoco di Federico Schlegel. Anche F. Schlegel aveva proclamato nel 1797, all'indomani di un periodo burrascoso e rivoluzionario, la legittimità anzi la necessità per l'arte di volgere la sua attenzione a quella ch'egli chiamava, mutuando un'espressione da Diderot «*Die Empfindung des Fleisches*» «*Ogni romanzo perfetto dev'essere osceno, deve dare l'assoluto nella voluttà e nella sensualità*». Compito dell'artista era quello di circondare di un alone mistico la «Wollust» e di soffiare un alito di tragedia per entro alla «Verwirrung» dei sensi. Era venuto, come diceva lo Schlegel in «Lucinde», il tempo, «*in cui l'intima essenza della divinità poteva esser rivelata ed esposta, tutti i misteri dovevano esser svelati ed ogni timore cessare*», e bisognava perciò «*impugnare le armi e gettarsi in mezzo al tumulto guerresco delle passioni per difendere l'amore e la verità*».

Tale concezione poteva esser tanto suggestiva, da trovare il suo avvocato nientemeno che in un teologo, lo Scleiermacher, che nel 1834, in una prefazione alla «Lucinda» schlegeliana, sostenne che gli impulsi erotici nella loro strapotenza rivelano e promovono la divinità stessa. Ma non c'è lustra o sofisma che possa nascondere il difetto congenito di tali concezioni. L'erotismo e l'amoralismo, anche nell'arte, trovano la loro rendenzione,, solo se riguardati con occhio cristiano. Essi sono il triste retaggio di un male originario: sono, anzi, gran parte della nostra umanità; ma postulano necessariamente un bene antitetico che li superi e neghi. L'arte che li traduce realisticamente e li rappresenta senza aureole eufemistiche, che fa, come dice Gangale, «del verismo capovolto, concependo la vita, qual'è, cattiva, aspra, sorda, opaca, dovunque comunque» implicitamente fa pur sentire l'anelito e il grido di liberazione della nostra umanità fracida e desolata: De profundis clamavi ad te, domine —, e adombra nel finito l'infinito.

I così detti avanguardisti, invece, impigliati nel groviglio dei loro schemi astratti, son rimasti, spesso anche in buona fede nel cerebralismo o nel pornografismo o nel grottesco.

Il mondo del Bronnen è pieno di libidine e di istinti perversi. Egoisti, delinquenti, lussuriosi e degenerati, son mossi, automi senza volontà e coscienza, da una specie di foia permanente. Un lembo di carne nuda suscita in essi furori di «matta bestialità». L'evangelo loro è il materialismo più crasso. Dice Knödel nella «Novella di settembre»: «*La vita è santa: per questo deve essere velata*»; ma Huber gli risponde: «*Per questo dev'esser lacerata. Per questo deve diventar visibile. Che vuol dir sacro? che vuol dire vita? Dentro di me non ho visto altro che sangue. Quando io agguanto un altro, sangue gli inietto. Valere significa esercitar violenza! Gli uomini debbono essere violentati*».

Essi ostentano il più sfacciato e volgare scetticismo. «*Spirito? Ma fatemi il piacere! Col vostro spirito potete inghebbiare la bibbia ai vostri tonti montanari; ma una zuppa ch'è una zuppa io non posso cuocermela con tutto lo spirito di tutto il paese*». (Die September novelle pag. 24).

In tutti è una ineffabile voluttà di spogliarsi e contemplare le proprie nudità in una specie di estasi. La sola parola nudo sembra dare l'esaltazione lirica all'autore stesso. La libidine si sprigiona dai corpi umani quasi come un fluido materiale; fermenta nell'alito degli uomini e delle cose, nell'odore dei corpi trasudati nel lezzo della impurità della terra.

Torve e lubriche immagini son quelle che il realismo decadente, alessandrino del Bronnen predilige e di fronte alle quali impallidisce qualunque «Frechleit» romantica; nauseabondi sono questi «fiori del male» che si radicano in questi strati del subcosciente, che certa arte avanguardista dice di voler arditamente esplorare perchè ivi sono i germi di una futura palingenesi.

Di qui gli assurdi pretesti mistici, le frasi magniloquenti e tutte le grottesche superstrutture simboliche che gravano sul dramma bronneniano. E tu vedi in «Die Geburt der Iugend» i mocciosi liceisti che, ribellatisi in nome di non so quale libertà, ai genitori e ai maestri, attuano niente po' di meno che l'«incarnazione» del nuovo verbo, simboleggiato (anche la coreografia mistica!) nel grappolo di giovani, da cui una voce sovrumana lancia il grido «*dinamicamente estatico*».

«Ora io vedo Dio
Dio
Ora siamo noi Dio
Dio
noi Dio
cupido crescente dominante Dio
tutto Dio
noi Dio»;

vedi in «Vatermord» l'incestuoso parricida Walter che consumato il doppio delitto, si proclama orgogliosamente libero.

«*Nessuno avanti a me, nessuno, accanto a me. [nessuno*
sopra di me,
Cielo io ti salto sopra, io volo.
.....io
io fiorisco!»

In «Anarchie in Sillian» (il dramma, con tutti i suoi difetti», più forte e caratteristico di Bronnen e l'unico in cui il protagonista non soggiaccia in fine alla prepotenza degli istinti erotici), Carrel, dopo di esersi brutalmente e cinicamente liberato dell'amante Vergan e del rivale Grand, esclama enfaticamente:

«*Lussuria anarchia, inferno, io vi ho strozzato la gola.*
Il tempo della nebbia e dello smarrimento è passato.
Ora incominciamo!

Questa mania delle frasi ad effetto, delle allegorie e dei vuoti simboli, che il Bronnen divide con molti suoi colleghi germanici, raggiunge il ridicolo in «Reparationen» dramma diviso in nove quadri. Qui il grottesco non si limita alla concezione, ma investe anche la frase. Nei punti dove l'«estasi e l'ebbrezza» debbono affiorare, lo stile futurizza e dadaizza o magari secentizza, anfanando dietro immagini strambe e accozzando parole senza senso.

«*Un pensiero infernale è in me. Il mio capo si arrotola a spirale attorno ad esso, per meglio spennacchiarlo*» (Rheinische Rebellen, 66).

«*Dica, parli, una parola, purchè genuina, diretta: essa deve perforarmi, trapassarmi* (oh, ecco applicata...., alla lettera la teoria espressionistica di Kasimir Edschmid: «la parola dev'essere una freccia»!), *inchiodarmi alla parete. Ah, i tuoi occhi gettano ecatombi di cervello dinanzi a me, e il suolo inghiotte ogni cosa*».

Anche la interpunzione, ben s'intende, e la disposizione degli a capo (ma guardate le grandi riforme!) sono spesso del tutto arbitrarie.

Eppure sotto a questo misto di assurdo cerebralismo e di repugnante sensualismo e perversismo, urge una personalità. Non è facile rilevarla e determinarla, perchè Bronnen stesso cerca ogni mezzo per offuscarla. Ma è innegabile in lui una energia creativa e una potenza fantastica, che se spesso si risolve in nebulosa o peggio in fumea, fa di tanto in tanto presentire un mondo: ma un mondo, che, a dispetto di ogni pretesto metafisico, non trascende la realtà di una banale e grottesca «Altäglieckeit» e non supera le vecchie formule del così detto naturalismo. Ma noi che di formule ci infischiamo, non rimproveriamo già questo a Bronnen ma se mai l'accusiamo di aver rinnegato proprio il suo temperamento. Ampliare la realtà non vuol dire sfuggirla, escogitando degli schemi arbitrari. La rappresentazione realistica del mondo, quando non sia meccanica ma nasca da un profondo bisogno lirico, non esclude la «suggestione» il presentimento di quell'«irrazionale», che questi signori cercano invece in un gioco cerebrale. Tant'è che Bronnen stesso, là dove si libera da tutte le pastoie extra-estetiche dell'espressionismo, e non indulge a quell'arte e a quel talento che L. Vincenti, nel suo bello studio sul teatro tedesco contemporaneo, chiama rispettivamente «dell'effetto» e di «régie», riesce quasi a creare una «Stimmung». Alcune scene p. e. del primo atto di «Katalaunische Schlacht», e parecchie battute dell'«Anarchie in Sillian» di un realismo cupo e potente, seppur ancor troppo teso e grandguignolesco, presuppongono una intuizione sicura e profonda.

In questi punti la vera personalità del Bronnen e lì lì per assommare e anche a noi dispiace — per adoperare le parole che il Byron riferiva a F. Schlegel — che egli tratto tratto «*si mantenga sull'orlo di una profonda significazione, ma poi improvvisamente tramonti come il sole e si squagli a guisa dell'arcobaleno, lasciando solo una screziata confusione*».

GIOVANNI NECCO.

In Germania: prigionieri o lupi di steppa

Vi sono libri specifici di un epoca e di un paese — non universali nè per arte nè per contenuto, ma appunto «individui»: di tali libri è ricca la Germania d'oggi dopo la guerra e la rivoluzione, la Germania invasa dalla psicanalisi e dalla nacktkultur (la cultura dei nudi), presa dalla necessità della confessione autobiografica, dell'indagine biografica, oltre ogni precetto ogni convenzione ogni costume. E' uscito da pochi mesi un grosso volume «siam prigionieri» (1) che è un romanzo, un'autobiografia, una sensazione. E si parla dell'autore come di una «stella» del parnaso contemporaneo, discusso e pronto a ricevere qualcuno dei grandi premi che ogni anno quassù vengon disputati nel regno delle lettere. O. M. Graf è figlio di contadini bavaresi e questa autobiografia, che egli tiene a dichiarare schietta dalla prima parola all'ultima, scritta a tappe dal 1914 a '26 ha tutta la brutale rozzezza di una razza a cui non fanno impaccio tradizione e freno e cultura; e insieme la freddezza cinica e intellettuale che se rivela un dolore, è quello della sterilità. Ciononostante, anz'appunto per questo contiene e rappresenta un mondo: il mondo che ha ucciso il sentimento per poter liberarsi con più acume agli uomini e che finirà probabilmente col più supinamente e irreligiosamente prosternarli al dio, al dio contadino e tiranno, al dio pauroso e cieco di cui neppur la natura ha ragione.

Una famiglia già nelle sue radici dissolta: una madre, animale da fatica, dolente e stupita: «legar loro una pietra al collo e ammazzarli cuccioli, come si fa coi gatti, i figli, bisognerebbe», un fratello tiranno, — educazione da caserma — una fuga generale degli altri verso [...]oglio la perdizione il lavoro il martirio — il mondo. Ed ecco lui, Oskar Graf in prima persona, che si chiamerà poi Maria per distinguere le sue articolesse giornalistiche da quelle di un omonimo, fornaio e disoccupato, imbroglione e imbrogliato, soldato e riformato, marito e letterato, notar le cose più atroci del suo tempo e di sè, senza muover palpebra, colla immobilità stessa dei suo compaesani in costume, che non hanno negli occhi neppur lo stupore. C'è una frase, in una novella dello stesso autore, che dà la chiave di questa sua maniera: «Dove ci son tenebre, tutto succede sempre eroicamente, comicamente, in modo scabroso e banale, tragico e comico a un tempo; e dove la vita è in funzione, ci son sempre le tenebre». Tenebre, soffocazione, nubi nubi nubi sulla terra folta di abeti, nei corpi gravi di carne, e ci si stupisce alla fine di trovar una soluzione che ci pare sopraggiunta in ritardo, che ci par detta ma non sentita: «Quel che di eterno, che Dio colpisce tanto perchè tanto lo ama, è rimasto profondamente nel nostro sangue e ci precede luminoso come una luce di grazia...» E chi l'avrebbe detto? Si, chi l'avrebbe detto con quella mancanza assoluta di amore che domina insieme la vita dell'uomo e il suo libro, con quella sbracata naturalezza con cui ogni brutalità, ogni miseria, ogni abbiezione vengon messe a fuoco senza, o ci sembra, un residuo di malinconia, un tremore, un velame? Va bene, egli non ha sopportato la guerra, si è ribellato; va bene, egli ha patito la fame e si è rotto di fatica nelle nottate, fornaio; va bene, egli ha partecipato alla rivoluzione; va bene, egli è riuscito a fare il letterato. Ecco il punto: il letterato: non il poeta e non l'uomo. E se questo è il punto d'arrivo, sterile è la sua ribellione come sterile il suo documentato patire: che non è, appunto, passione. Preciso in ogni particolare è tutta questa relazione degli avvenimenti monachesi dell'autunno 1918 e dei sintomi precorritori durante tutta la guerra; e nulla è più sincero di questa abilmente ma non artisticamente elaborata storia di uno e di tanti dannati: la categoria appunto dei dannati moderni, a cui l'amore è stato ucciso in germe dalla vita che li ha colti «a cuore impreparato» e a mente, oh come confusa! La vita. Una determinata sconvolgente corrosiva forma di vita: durezza e sangue, imbroglio e vigliaccheria, odio e aridità e, in ogni sua più deforme forma, la follia abbietta e la morte insultata: quell'atroce cantina dov'eran gettati ammassati i morti della rivoluzione «che tutta la città pareva sentir di cadavere».

Ed ecco che passare da questa ad un'altra sofferenza è sollievo, per quanto più vicina essa ci sia e quindi più tormentosa. La sofferenza del poeta, dell'uomo poeta romantico nella società, nel tempo di oggi. Herman Hesse ha cinquant'anni ed ha dietro di sè una luminosa delicatissima opera poetica. Cominciò per necessità lirica a ribellarsi alla scuola, fu preso prima dalla necessità di «comprendere e interpretare» la bellezza e la sofferenza della muta vita della natura, poi dallo stupore di esser fra gli uomini come «uno dell'altro mondo», poi dallo sgomento che «l'amore può essere vano» corretto solo dal conforto dei rinunciatari: l'arte; e la guerra lo portò alla condanna degli ideali presenti, alla fuga dal mondo che per un momento cercò di correggere con motivi di saggezza cinese, consoni al suo temperamento capace di rassegnazione, bisognoso di grazia. Ed ecco ora contemporaneo al «siam prigionieri» del tanto più giovane collega (il Graf è nato nel '94), ma come altro per respiro e poesia e capacità di dolore e profondità di analisi — sincerità —, l'ultimo «ululato» di sofferenza e di accusa: «Il lupo di steppa» (2). Che il poeta e un poeta: quello dalle due anime nel suo petto, la lupesca e l'umana, quella che ulula e che sente. «Molti artisti son fatti così. Questa gente ha in sè due nature; in loro vi è qualcosa di divino e qualcosa di demoniaco, il sangue materno e il paterno, la capacità di godere e di soffrire sono in loro così ostili e confuse come il lupo e l'uomo lo erano Harry. E queste persone che han la vita tanto inquieta godono talvolta nei loro radi momenti di felicità impressioni così forti e così indicibilmente belle, la schiuma del momento sprizza talvolta così alta e luminosa su dal mare della sofferenza, che questa breve felicità risplendente tocca coi suoi raggi ed incanta anche altri. Così sorgono tutte quelle opere di arte in cui un singolo sofferente si eleva per un momento tanto sul suo proprio destino, che la sua felicità irradia come una stella e appare a tutti quelli che la vedono come qualcosa di eterno, come il loro stesso sogno di felicità». Mentre pure il compito del poeta è quello di vivere tutta la problematicità della vita umana elevata a personale tormento ed inferno». Già, il poeta romantico: lo conosciamo, direte. Ma l'originalità di questo lupo di steppa dannato alla solitudine dalla sua stessa natura (ma che colpa ne ha lui, di grazia, di essere un lupo?) per cui la consueta vita umana è un non senso, sta nella sua conoscenza di sè, nella sua pacata e profonda psicologia, nell'arte con cui egli li esamina e si riferisce — e nella inverosimile sensibilità della sua saggezza «per soli pazzi», quella saggezza che sa ogni contrasto e vive di nostalgia e di rimpianto e adopera «la magnifica invenzione di quanti trovano ostacoli alla loro missione verso le cose più grandi, dei quasi tragici, dei più intelligenti infelici, l'umorismo (la più singolare forse e geniale trovata dell'umanità)». Vi occorre altro per riconoscere in quest'opera e nel suo poeta la più caratteristica espressione del romanticismo tedesco contemporaneo? Che è poi lo stesso di cent'anni fa, solo, e ben si capisce, con più marcata ed aspra fisionomia: il lupo di steppa del 1927 chi altri è in fondo se non Bonaventura, il melanconico conoscitor di uomini adoratore di stelle, il «Guardiano notturno» del 1804? (3).

EMMA SOLA.

---

(1) OSKAR MARIA GRAF: *Wir sind gefangene*, Drei Masken Verlag - München.

(2) ERMANN ESSE: *Der Steppenwolf* - Fischer Verlag - Berlin.

(3) *Die Natchwachen des Bonaventura*, uscite nel 1804 di autore ignoto.

LA PAGINA REGIONALE

Gli scrittori delle Calabrie

La «Collezione di Studi meridionali» diretta da Umberto Zanotti-Bianco (Vallecchi-Firenze) sta per arricchirsi di una nuova notevole opera che è il Dizionario bio-bibliografico degli Scrittori delle Calabrie *curato dal nostro collaboratore Vito G. Galati. Il* Baretti, *iniziando con questo numero la "Pagina della regione", è lieto di pubblicare come primizia la prefazione di Benedetto Croce e una parte dell'introduzione del Galati al primo volume dell'opera.*

Chi, come il sottoscritto, stima che la poesia, la letteratura, la filosofia, l'alta scienza di un popolo siano rappresentate da un numero non grande di uomini, e che perciò le storie letterarie, filosofiche e scientifiche, che si posseggono, debbano essere, per così dire, «sfollate» per lasciare rifulgere solo quanto, nel dominio della verità e della bellezza, ha valore originale, è insieme zelante fautore e promotore di dizionari bio-bibliografici, dove si raccolgano possibilmente le notizie di tutti gli scrittori, e di tutte le loro opere, buone, mediocri, cattive e pessime. E' chiaro che quella desiderata semplificazione e purificazione delle storie del pensiero e della poesia richiede che, fuori di esse, si costituisca e si tenga in ordine e si accresca una sorta di archivio o di repertorio, al quale, da una parte, si possa attingere per le ricerche da compiere di natura speculativa e artistica, e, dall'altra, rimandare pei ragguagli di carattere estrinseco, che pure occorre conoscere. Correlativamente, la mancanza di siffatto sussidio, da una parte, restringe e impoverisce l'ambito delle anzidette ricerche e, dall'altra, spinge a ingombrare le storie filosofiche e letterarie di un materiale non solo inassimilabile ma anche non presentabile in modo adeguato in quel luogo. Quanto avrebbe guadagnato, per esempio, la Storia della letteratura italiana nell'Ottocento, composta con tante fatiche dal Mazzoni, se si fosse convertita francamente in un dizionario bio-bibliografico degli scrittori italiani di quel secolo! Nella sua forma presente, storia e bio-bibliografia vi danno immagine di quei due «tignosi all'ospedale» dei versi del Carducci, dei quali «l'un fastidisce l'altro dai finitimi letti».

Per queste ragioni, quando la benemerita Associazione del Mezzogiorno mi fece l'onore di domandare il mio parere sulle pubblicazioni da imprendere per illustrare le Calabrie, io le proposi l'opera di questo dizionario, di cui si pubblica ora il primo volume e che è condotto con devoto amore e diligenza dal Galati. Auguro che esso non si arresti alla prima o alle prime lettere, e non soccomba al fato delle simili opere dei Mazzucchelli e dei D'Afflitto. A stornare questo fato provvedano, in prima linea, i calabresi, amanti della loro terra, e le amministrazioni pubbliche calabresi, dando la mano alla mano che loro porge l'Associazione del Mezzogiorno.

BENEDETTO CROCE.

Indeciso su la via da seguire (e sovra tutto esitante circa una efficacia adeguata al necessario impiego di energie per compilare un Dizionario bio-bibliografico di tutti gli scrittori calabresi, raggruppati con ordine alfabetico), allorchè fui invitato a preparare questo lavoro, mi tornava assai spesso alla memoria — come un mònito e quasi una preventiva condanna — il severo giudizio di Francesco De Sanctis su la *Storia della letteratura italiana* di Cesare Cantù. «Compiuta la lettura, aveva detto il nostro maggior critico del secolo scorso, è difficile ti rimanga nell'animo qualcosa di netto e di chiaro, come ultima impressione ed ultimo risultato. Ti senti girar pel capo una confusa congerie di cose e di persone, e ti par proprio sii uscito da una torre di Babele o da un castello incantato, percorso con diletto, ma senza che te ne rimanga chiara ricordanza. Allora sei costretto a raccoglierti, a meditarvi sopra, a rifare tu il lavoro, se vuoi afferrarne il concetto e darne adeguato giudizio» (1). E sebbene il De Sanctis si riferisse ai giudizi del Cantù, sformati dal preconcetto moralistico, sovrapposti nella valutazione delle cose letterarie, io dicevo a me stesso: — Che cosa resterà di un lavoro in cui non potrò neppure esercitare un qualsiasi giudizio, costretto a rintracciare le «fonti», registrandole col criterio quasi meccanico del catalogatore? — Ma Benedetto Croce, con la chiarezza consueta, mi fece rilevare più che l'utilità, la necessità d'una opera siffatta, indispensabile per una revisione critica coscienziosa della cultura calabrese.

Ond'io mi posi con buona lena a questo lavoro, il quale, più che sollecitare l'orgoglio dello scrittore, lo rende strumento paziente di una esigenza, benchè specifica della cultura calabrese, necessariamente connessa alla cultura nazionale.

Lavoro di propedeutica elementare, dunque, ad ogni critica: allestimento di materiali senza cui ogni edificio è privo di base e crolla al primo urto della storia. Con ciò non si vuol dire che la Calabria non abbia avuto i suoi storici e i suoi biografi, chè, in verità, troppi ne ha avuti, ma non ha avuto lo storico nel senso che deve darsi a questa parola, che suona severa ed alta nella mente d'ogni studioso. Dal vecchio Barrio, che non si ricorda senza commozione per la sua affettuosa sollecitudine di pellegrino attraverso la regione, all'appassionato Accattatis, che intese chiamare a raccolta «i fratelli di Calabria non ignavi nè ignobili eredi della fede e della sapienza degli Avi», si è quasi costantemente mantenuto acceso l'amore per il focolare calabrese e per le sue tradizioni; ma, forse, anzi certamente, quell'amore ha traboccato, quelle tradizioni sono state ingrandite o rimpicciolite a seconda dei criteri e delle passioni, che agitavano e storici e biografi, onde è generalmente mancato quel veder sereno, propriamente storico, che, se toglie impeto allo scrittore, gli dà la sicurezza di aver cercato la verità e l'orgoglio di averla dichiarata. Così che, se non rimprovereremo quegli scrittori di Calabria per averla troppo amata ed esaltata almeno nei libri, non possiamo tuttavia plaudire alle conseguenze prodotte dalle loro opere in mezzo agli studiosi calabresi e non calabresi, giacchè la loro voce, o è stata inascoltata e derisa, o — ciò che è avvenuto più spesso — riecheggiata senza controllo critico, salvo alcuni casi di indagini accurate, che è giustizia riconoscere, ma anche individuare. In generale, oggi stesso si mantiene vivo — specie tra gli scrittori della regione — il criterio elogistico, delle «glorie» di casa; e assai di rado si guarda con benefica crudeltà la storia della cultura calabrese, che, come in ogni luogo, è frutto di pochi uomini di genio, di un forte gruppo di buoni operai della mente e di una moltitudine di mediocri scarsi poeti (più spesso, e quasi in linea ininterrotta, latini), e numerosissimi ciarlatani versificatori; alcuni filosofi di marca autentica, e una sequela di sciocchi sofisti impasticciati di casistica, sterili rimasticatori di precettistica stantia; sicchè, in ogni nuovo critico, tu scopri un esaltatore, che vuol vedere e far vedere quel che non c'è, sicuro del fatto suo in apparenza, ma in realtà traballante su un terreno che frana d'ogni parte. D'altro canto, i più ritornano nel campo coltivato da altri, non per spazzarlo dalle erbacce e rifecondarlo, ma per la facilità di ricucinare gli stessi argomenti, ritinti da secoli in tutte le salse incadite dall'uso; ed è infrequente il caso di scrittori, che s'inoltrino nella vergine selva del pensiero calabrese per sfrondare un albero senza frutto, rifermare una verità, fissare una data dibattuta. Molti — senza le necessarie ricerche e fondandosi su pochi libri — pretendono di far opera critica e bibliografica *generale*, di abbracciar tutto, dal principio del mondo al loro fortunato avvento. Altri si dilettano beatamente a porre in cima all'edificio della storia universale, e specialmente calabrese, la propria città, il proprio borgo la propria famiglia, con quei risultati che nelle ricerche storiche dà inevitabilmente la tesi fatta, la causa da patrocinare. Tutti mali inerenti a una formazione mentale non ancora ascesa alla limpida visione della funzione dello storico, anche il più umile; ma, a mio modo di vedere, specialmente derivanti da una profonda lacuna culturale.

La fonte cui attingono gli scrittori ogni qualvolta si occupano della Calabria, non può differire da quella che storici e biografi speciali, cioè calabresi, hanno formata; e se essa è ineguale — qui torbida, là navigabile, ora secca, più oltre troppo gonfia e piena di insidie —, ben pochi vi possono attingere con sapiente discernimento, onde i più, vedendosi affondare, preferiscono salire nel cielo della fantasia, tambureggiando a tutta foga. E' ovvio che le opere «generali» (di storia civile o etico-politica, di letteratura, di filosofia, ecc.), che sono di più facile consultazione, non possono ovviare a questa deficienza, limitandosi ad un cammino per sommi capi, e facendovi entrare la Calabria nei punti obbligati: d'altronde anch'esse risentono i danni della incertezza delle fonti della cultura regionale (2), e ripetono, di secolo in secolo, errori iniziali, trascurano elementi importanti, senza sollecitare la scoperta del nuovo o l'accertamento del vecchio. Non si esclude che un'opera di dissodamento si sia iniziata dal secolo passato per la storia calabrese (3), anche se si debba constatare non senza rammarico (in cui, forse, può includersi l'orgoglio del «natio loco» ricercato da altri) che è stato un francese, il Lenormant, a dare una opera, per quanto incompleta e non priva di errori, fondamentale su la Magna Grecia (4). Ma, ripeto, il lavoro che si è fatto è ancora iniziale, non colma la deplorata lacuna delle «fonti», se mai deve spronare a nuove ricerche per disegnare con sicurezza la storia della Calabria.

Questo lavoro intende appunto contribuire alla indagine delle «fonti» della cultura calabrese, che è come dire ricercare in gran parte anche le fonti della sua storia nei significati più complessi e specifici. I criteri, che ho seguiti, sono gli stessi di ogni buon metodo storico. Ho escluso qualsiasi giudizio su gli scrittori (salvo i casi in cui non era possibile lasciare una lacuna), non solo per evitare che l'opera assumesse una ampiezza, che avrebbe richiesto molti anni di lavoro e troppi volumi, ma anche perchè non è possibile che un solo studioso pretenda di fare contemporaneamente il filosofo e l'esteta, il giurista e il naturalista, e così via di seguito, senza cadere nel più banale superficialismo pretenzioso e ridicolo. Oltre a ciò, un'altra ragione fondamentale m'impediva di seguire il metodo degli enciclopedici, vale a dire la forma convinzione che l'opera critica sarà, presto o tardi, il frutto di questo lavoro di ricerca, che, spianando la via con l'indicazione delle fonti, e offrendo la possibilità di raggruppamenti per materie, per periodi, per caratteri di individui, ecc., invoglierà anche altri studiosi a quella ricostruzione storica accurata della cultura calabrese, che sino ad oggi non esiste. Per tanto mi sono attenuto al criterio di riassumere criticamente i dati della vita di ciascun scrittore e — criticamente dov'era il caso — di fornire una bibliografia possibilmente esauriente. Ma, per facilitare ancora il compito degli studiosi, ho voluto descrivere secondo il metodo bibliografico seguito nei cataloghi, tutte le opere degli autori, che mi è stato possibile esaminare; per modo che si possa distinguere l'opuscolo dal volume, e, di conseguenza, il lavoro — se non addirittura il valore — dello scrittore. Cómpito assai facile a spiegare, ma ben duro a realizzare, non soltanto per il tempo necessario e la pazienza dell'esame, ma altresì per la difficoltà di trovare le opere degli scrittori calabresi.

. . . .

VITO G. GALATI.

(1) Cfr. *Una storia della Letteratura Italiana. Nota letta dal socio* FRANCESCO DE SANCTIS. In *Rendiconto* delle torn. dei lav. della R. Accad. di Scienze Mor. e Pol., A. IV, Napoli, Stamp. R. Università, 1865. Ora anche nei *Saggi critici*.

(2) Il caso di Michelangelo Schipa, «che l'intera vita ha consacrata a illustrare la storia del Mezzogiorno d'Italia» — per ripetere le parole con cui B. Croce gli indirizzò la sua *Storia del Regno di Napoli* (Bari, Laterza, 1925) —, e quello del Croce medesimo, per essere quasi isolati, non negano, ma avvalorano questo giudizio.

(8) Francesco Fiorentino mirò a dare un nuovo orientamento, saggiamente critico, agli studi su la cultura calabrese; ma il suo forte studio su *Bernardino Telesio* (1872-4) resta ancora un tentativo di revisione, che non produsse seguaci, e che, d'altronde, in molti punti bisogna riformare e sviluppare con nuove ricerche, e in altri rettificare.

(4) LENORMANT FRANÇOIS, *La Grande-Grèce. Paysages et histoire*, Paris, A. Lévy, 1881-84, t. 3. Dopo la morte del L., vennero pubblic. due altri voll. che non sono all'altezza dei tre primi.

Cose d'arte in Piemonte

La cappella del Santo Sepolcro in S. Giovanni di Saluzzo.

Il nostro dimenticato vecchio Piemonte non è così spoglio di grazie artistiche, nè visse sempre nell'oblio del bello. Tutti sappiamo le ragioni per cui poco propizia fu la nostra regione al Mecenatismo, e quali cure abbian distrato dal culto dell'arte i suoi uomini, ma vi è pure qualche cantuccio, non certo inaccessibile, in cui anche da noi, chi ama l'arte può sognare coi secoli passati la venustà d'allora.

Uno di questi cantucci è certo la città dei Marchesi di Saluzzo, ove degna particolarmente di nota è la Cappella del S. Sepolcro in San Giovanni. Nel 1472, a parere del Muletti, nel 1473-74, secondo il Lobetti Bodoni, ebbero inizio i lavori per il coro aggiunto in fondo all'abside della Chiesa preesistente.

La Cappella nella sua dolcissima grazia gotica è un gioiello d'arte; ammantata del grigio verdognolo del calcare tratto dalle antiche cave saluzzesi, lavorata col più fine gusto offre a chi s'abbandona un'impressione leggiadra di snellezza commossa per quel suo ricco e squisito ricamo di elegante decorazione.

Due grandi nicchie si aprono l'una a destra l'altra a sinistra; sotto la nicchia sinistra è il Mausoleo di Ludovico II; la nicchia destra doveva accogliere i resti di Margherita di Foix, che è invece, come si sa, sepolta lontana in terra di Spagna. A destra verso il centro sta la nicchietta dell'acqua Santa ed a sinistra «l'armadietto della Spina»; dall'una e dall'altra pare le due porticine laterali.

Quattro trifore buttano tutt'attorno la loro festa di luce attenuata dai riflessi colorati dei vetri delle due trifore centrali. Questi vetri furono aggiunti dai frati molto tardi, tra il 1880 e l'86.

E fregi, fregi, linee agili e sottili ornano il coro, fiori non visti mai se non nei sogni, che l'artista ha immaginato nel suo desiderio di trascendenza.

La bella linea gotica, calligrafica nel suo sviluppo pieno, colla sua grazia, in morbide volute si volge leggermente ad adornare la cappella, cinge in alto la nicchia, sotto cui si raccoglie la statua di Ludovico II, poi ad arco leggiadramente spicca libera il volo dall'uno e dall'altro lato e va a congiungersi in alto con un rosone. Frena ed attenua quest'agilissima libertà di ascesa il fregio orizzontale su cui poggiano in piccole nicchie apposite, le statuette degli Apostoli.

Ed ecco forse già in questo attenuare lo slancio un primo presentimento di rinascenza. E la statua fregiata della severità austera d'una composta rinascenza ha forma schematica e, nella sua rigidezza, espressiva; è attribuita a Benedetto Briosco, il *marmorum sculptor*, compare di Leonardo da Vinci. Le pieghe diritte e precise danno una compostezza un po' severa alla figura tagliata a tratti incisivi e forti. In basso sul sarcofago sono le immancabili sette virtù. Le cariatidi laterali hanno tratti precisi e caratteristici. La nicchia per l'Acqua Santa, le porticine laterali, tutto è curato con lungo amore, ogni ritaglio fu caro al cuore dell'artefice che incise con cura nell'umile slancio della sua adorazione.

Ho detto linea gotica e rinascenza? Ecco ciò che spiaceva al Lobetti, che non avrebbe voluto vedervi questa statua. Anch'io quando notai questo passaggio, sostai perplessa diffidando del primo impulso entusiastico. Ma poi osservando ancora quella linea che cinge la nicchia colla statua, vidi che domina sui tocchi che il nuovo gusto della rinascenza pose qua e là nell'interno della cappella, osservando quella linea bella anche se un pochino adorna, dovetti convenire che non c'è una sovrapposizione di stile pesante e di cattivo gusto. C'è piuttosto fusione di elementi: e non è illogico credere, che un solo artista, sia pure Benedetto Briosco abbia presieduto ai lavori della Cappella e cioè ne abbia diretto ed immaginato il tutto organico coll'ultimo tocco d'insieme.

Che alcuni particolari fossero già in attuazione prima che incominciassero i lavori, cioè prima del 1474 lo vediamo dall'atto di Ludovico I in data 27 ottobre 1474, che il Lobetti Bodoni riporta nella sua nota monografia sulla Cappella. In questo documento il Marchese «comanda e stabilisce che nella Cappella si collochino le opere in pietra già scolpite da diversi anni addietro e quelle altre che scolpir si dovranno sino a completare tutta e in tutte le sue parti l'opera».

Se dunque è immaginoso pensare, che un artista solo abbia potuto ideare le rispettive parti, non mi pare come pare al Lobetti immaginoso credere che l'artista possa averne sentito il nesso sintetico.

Siano pure due o più gli artefici, uno, quello che disse del poema l'ultima parola, ha sentito nella sua unità la Cappella, e come nel protendersi del suo animo entusiasta, limpida chiara e spontanea formulò questa sintesi, così la espresse nell'opera d'arte che noi ammiriamo. Per me certo vi fu chi diede il tocco d'insieme a questo lavoro. E forse non è estraneo, a questa visione d'insieme quel tono grigio scuro che in primo piano raccoglie circondandolo il bianco della statua di cui limita ed attenua la forma.

Per me quella statua è bella, bella nella sua compostezza di prima Rinascenza e bella sua cornice di gusto gotico; come è bella quella cornice gotica anche se cinge una statua della rinascenza, perchè nel trascendere della realtà un artista ha trovato in forme sue una espressione sua, una sua realtà, questa espressione, questa realtà.

F. G.

L'Alfieri a Torino

In Torino ebbi alcuni piaceri, e alcuni più dispiaceri. Il rivedere gli amici della prima gioventù, ed i luoghi che primi si son conosciuti, ed ogni pianta, ogni sasso, insomma ogni oggetto di quelle idee e passioni primitive, ell'è dolcissima cosa. Per altra parte poi, l'avere io ritrovati non pochi di quei compagnoni d'adolescenza, i quali vedendomi ora venire per una via, di quanto potevan più lontano mi scantonavano; ovvero, presi alle strette, gelidamente appena mi salutavano, od anche voltavano il viso altrove; gente, a cui io non avea fatto mai nulla, se non se amicizia e cordialità: questo mi amareggiò non poco; e più mi avrebbe amareggiato, se gli uni mi trattavan così perchè io avevo scritto tragedie; gli altri, perchè io avea viaggiato tanto: gli altri, perchè io ora era ricomparito in paese con troppi cavalli: piccolezze insomma, scusabili però, e scusabilissime presso chiunque conosce l'uomo, esaminando imparzialmente se stesso; ma cose da scansarsi per quanto è possibile, col non abitare fra i suoi nazionali, allorchè non si suol fare quel che essi fanno o non fanno; allorchè il paese è piccolo, ed oziosi gli abitanti; e allorchè finalmente si è venuto ad offenderli involontariamente, anche col solo tentare di farsi da più di loro, qualunque sia il genere e il modo, in cui l'uomo abbia tentato la cosa.

VITTORIO ALFIERI.

(Da *La Vita* - Epoca IV, cap. XIII).

CRITICI E POETI

(Continuazione e fine)

La fortuna di Dante dal '500 al '700

Sul principio del sedicesimo secolo, la popolarità di Dante fu alquanto disuguale e fluttuante. Il gusto esclusivo per la letteratura greca e romana, che fiorì sotto Leone X, dispose i critici di quell'epoca a considerare Dante come uno scrittore barbaro e irregolare. Boccaccio e Petrarca divennero gli unici modelli di componimento italiano; chè il gusto era ormai corrotto ed effeminato (1). L'Orlando Innamorato e l'Orlando Furioso divertivano di più e stancavano di meno. La Riforma aveva messo in fiamme l'Europa, e Dante aveva osato dannare dei Papi all'Inferno. Nel Paradiso S. Pietro stesso pronuncia una sublime invettiva contro il potere temporale della Chiesa. In un'opera latina sulla Monarchia, il poeta aveva sostenuto la superiorità dell'imperatore sul papa; e gli Scrittori protestanti citavano la sua autorità come (2) «quella di uno dei testimoni del vero».

Verso il 1550 i Gesuiti si impadronirono dell'educazione in Italia; e sistematicamente cercaron di screditare uno Scrittore che poteva suscitare nelle opinioni e nel carattere dei giovani idee così irreconciliabili con la loro politica. Tre uomini di genio tuttavia gli professarono anche allora la propria ammirazione. Il primo fu Sperone Speroni, uno scrittore oggi poco letto, ma stimato ai suoi tempi un oracolo in filosofia e in letteratura, la cui prosa merita oggi ancora di esser considerata un modello di vigoria e di eleganza. Michelangelo aveva illustrato coi suoi disegni una copia del poema di Dante che andò persa in un suo viaggio per mare (3). Torquato Tasso, essendogli chiesto qual fosse il più grande poeta d'Italia, rispose «*Dante*».

Dal 1600 al 1730 Dante non ebbe commentatori e solo poche edizioni (3). Il dominio Spagnuolo e la predominanza dei monaci avevan infrollito lo spirito nazionale; e il gusto popolare era corrotto dalla poesia che regnava allora nella Spagna. Dante, le cui edizioni non furon permesse a Roma sino alla metà del diciottesimo secolo, non poteva sperare d'essere tollerato. Si potrà osservare che in questo stesso periodo anche Machiavelli ebbe poche edizioni. Veramente il cattivo gusto degli scrittori chiamati in Italia secentisti, cominciò a purificarsi verso la fine del secolo; ma dall'affettazione e stravaganza del Manni i nuovi letterati corsero all'estremo opposto di una servile soggezione a regole o arbitrarie o, al più, di secondaria importanza. Pareva che scrivessero coll'unico scopo di evitar degli errori; e la nazione, rammollita da ogni sorta di schiavitù, non sapeva neanco più ammirare la libera e audace opera del genio sublime. I Gesuiti furono infaticabili nella loro ostilità a Dante. *Venturi*, che fece un utile compendio delle note esplicative più necessarie, vi unì alcune osservazioni critiche: in cui, secondo i principii del suo ordine, cerca di esagerare gli errori, e di svelare l'empietà del poeta. Bettinelli, nelle Lettere Virgiliane, un libro scritto con ingegno ma senza gusto, mette in ridicolo Dante, come il più barbaro dei poeti. Tiraboschi, anch'egli gesuita, esamina la vita del Petrarca con grande esattezza storica, si diffonde sui suoi meriti col massimo zelo; e si accontenta per Dante di poche date e alcune osservazioni critiche vaghe. Lo stesso storico, che dedica venti pagine al Gesuita Possevino, ne occupa quattro sole per dar conto della vita pubblica e privata, delle opinioni e delle opere di Nicolò Machiavelli.

Poesia intellettualistica e poesia primitiva - Pope e Omero Elena

Non prenderemo a discutere se Pope fosse uno scrittore di gusto più che uomo di genio. Forse egli era per natura destinato alle audaci creazioni; ma di fatto poi si limitò in genere a imitare con gusto. Lo stesso si può dire di Orazio, di Vida, di Boileau. Pope come costoro, era insieme critico e poeta. E' curioso osservare come nessuno dei più grandi poeti abbia mai parlato del meccanismo della propria arte, mentre poeti di grado inferiore ne hanno diligentemente messo in versi le regole. Pindaro dichiara che un grande poeta come «l'aquila si libra a volo per la sua forza naturale, e lascia indietro gli uccelli meno nobili, che paiono incoraggiarsi l'un l'altro con le loro rauche strida». Orazio invece si preoccupa sempre d'insegnarci come muovere le ali. Pope visse nell'età filosofica di Bayle e di Locke; e la poesia inglese, dopo aver sfolgorato nell'originalità di Shakespeare, dopo aver combinato in Milton il genio dei classici greci, latini e italiani, e aver fatto pompa in Dryden dei suoi vari tesori cominciò ad atteggiarsi secondo i modelli della Scuola francese. Nei poeti francesi l'immaginazione e il sentimento sono soffocati dalla riflessione. Pope non seppe superare la sua tendenza all'analisi, neanche nella traduzione di Omero che, di tutti i poeti, è il più alieno da ogni speculazione. Forse queste deviazioni di Pope dal carattere del suo autore hanno contribuito alla popolarità dell'Iliade in Inghilterra. Ma non è nostro compito qui criticare il gusto delle diverse età e nazioni. Ci basterà provare, che Omero, Virgilio, e Dante hanno, nelle loro scene, lasciato molto all'immaginazione del lettore; che è facile sentirne le bellezze e molto difficile analizzarle; e che, quando la poesia si fa con un metodo, essa può bensì far pompa di bellezze artificiali, ma quelle naturali scompaiono.

Nella scena in cui Venere conduce Elena a Paride, Omero mostra di conoscere appieno il cuore di una donna, agitato da una passione ch'ella si sforza invano di combattere. Elena rimpiange la propria famiglia, ha vergogna della sua vita presente. Resiste alle insistenze di Venere, lamenta con amarezza l'infame suo stato, e ardentemente desidera di ritornare al marito, pur sapendo che andrà incontro al disprezzo di tutta la Grecia. Venere le dice che il suo ritorno non sanerebbe le ostilità tra la Grecia e l'Asia; che la guerra continuerebbe ugualmente; e che Elena stessa perirebbe di morte crudele. E' dopo questo dialogo che Elena, ravvolta nel suo velo, segue in silenzio la dea. Il lettore immagina l'angosciosa lotta che la ragione di questa donna sostiene contro la passione. Omero non la spiega. Si limita a dire, al principio del dialogo, che appena Elena ebbe notizia del pericolo di Paride e ricordò la sua bellezza, il suo cuore si sentì commosso; e che, quando scoprì che era Venere a parlarle, fu presa da paura.

> «*Parlò la dea, e l'intimo cuore di Elena ne fu commosso;*
> *ella sprezzava il campione, ma amava pur sempre l'uomo*»

Il primo verso del distico è in Omero e ci dice soltanto il fatto. Il secondo è aggiunto da Pape per spiegare l'intenzione di Elena e di Omero. Ma dopo questa spiegazione scompare l'interesse del dialogo che segue. La passione di Elena è dissoluta e corrotta e le sue proteste contro i consigli di Venere sembrano grossolana ipocrisia. Mentre invece la vera Elena di Omero, in tutta l'Iliade, è considerata come una sonna che, per la sua bellezza, si avvicina alla divinità. Gli dei, che han creato una sì bella persona, voglion ch'essa sia ammirata con una specie di adorazione. La guerra e i mali di cui essa è causa sono attribuiti al volere del Cielo. Omero mette questi sentimenti in bocca di Priamo, che la guerra ha reso il più infelice dei mortali, e che, per la tarda età non può più esser sensibile alla bellezza. Non un mormorio ostile udiamo tra i Trojani e i Greci contro la causa dei loro lutti. Il marito lamenta il fato della sua donna; e il vecchio Nestore, che pur non è mosso dagli stessi sentimenti, parla di lei con lo stesso senso di pietà. Paride dichiara d'averla rapita da Sparta, come un pirata. Par ch'ella non apra mai la bocca senza arrossire. Era un carattere assai difficile da dipingere. Omero ha usato nel rappresentarlo la massima delicatezza di tratto e la più profonda conoscenza della natura umana. Quand'ella lamenta la morte di Ettore, dice. «Egli non volle mai rimproverarmi; e proibì anche agli altri di biasimarmi». Un sentimento sublime, che ci descrive insieme il nobile carattere di Ettore e tutto il rimorso che strazia l'anima di Elena. Ella vive con Paride, costrettavi insieme dalla fatalità e dalla disperazione. Lo ama; ma desidera sfuggirgli. Il suo carattere nell'Odissea è in accordo con questo suo ritratto nell'Iliade. L'Elena di Omero è sempre la stessa. I ragionamenti dei critici la fanno diversa da se stessa. Ma la più leggera alterazione nei suoi lineamenti delicati distrugge l'intera fisionomia.

> «*Ella sprezzava il campione, ma amava pur sempre l'uomo*».

E' illecito amore di una signora alla moda; non quello dell'amorosa regina che Omero vide nella sua immaginazione e forse in parte anche nei costumi della sua epoca.

Carattere di Dante

Quel contegno altezzoso che tutti gli scrittori, da Giovanni Villani ai giorni nostri, gli attribuiscono, non è probabilmente un'esagerazione. Egli era naturalmente orgoglioso; e quando si paragonava coi suoi contemporanei, sentiva la propria superiorità e si rifugiava, come si esprime egli stesso felicemente.

> *Sotto l'usbergo del sentirsi puro.*

Tuttavia questo inflessibile orgoglio s'attenuava di colpo nella più cedevole deferenza e docilità, quand'egli incontra coloro che hanno qualche diritto alla sua gratitudine e al suo rispetto. Conversando con l'ombra di Brunetto Latini, condannato all'inferno per un vergognoso peccato, ascolta il suo maestro col capo rispettosamente basso.

> *Il capo chino*
> *Tenea, com'uom che riverente vada.*

Non è stato mai notato forse come Dante che di regola, conversando con tutti gli altri usa il pronome *tu*, usa invece il pronome *voi* rivolgendosi al suo precettore Brunetto, e alla sua maestra Beatrice.

Il nostro poeta ha spinto tant'oltre la propria modestia da non pronunciare il proprio nome; ed essendogli una volta chiesto chi fosse, non disse d'esser Dante ma pur descrivendosi in modo da dare un'altra opinione del suo genio ne attribuì ogni merito all'amore da cui era inspirato.

> *..... io mi son un, che quando*
> *Amore spira, noto; e a quel modo*
> *Che ditta dentro, vo significando.*

E anche quando l'amata Beatrice gli si rivolge, rimproverandolo per la trascorsa sua vita

> *Dante!*
> *Non pianger anco, non piangere ancora;*
> *Che pianger ti convien per altra spada.*

Scrive il proprio nome, per non alterare od omettere una sola delle parole che cadon dalle labbra di colei che ama; e tuttavia, trova necessario scusarsene.

> *Quando mi volsi al suon del nome mio*
> *Che di necessità quì si registra.*

Questa ripugnanza ad occupare i lettori con ciò che particolarmente lo riguarda, (una ripugnanza di cui certo non abbiamo a lagnarci negli autori dei giorni nostri), ha forse imposto a Dante quel suo singolare silenzio riguardo alla propria famiglia. Mentre ci narra una quantità di aneddoti famigliari intorno a quasi tutti coloro con cui ebbe relazioni, e dipinge così crudamente le tristezze dell'esilio, dimentica poi il più crudele di tutti i mali, l'angoscia del padre che non ha una casa ove dar rifugio, un pane per dar nutrimento ai suoi giovani figli inetti ancora a pensare a sè stessi. Si sa con certezza che egli ebbe diversi figli che vissero in proscrizione e in miseria sino alla sua morte. Ma dobbiamo agli storici soltanto la conoscenza di questo fatto. Chè dai suoi scritti neanche avremmo potuto sospettare che egli fosse marito e padre.

E' facile comprendere tuttavia che egli pensa alla propria famiglia, quando esclama che le donne di Firenze, negli antichi tempi, quando regnava la purezza dei costumi e la concordia civile, non eran costretti a una vita di vedovanza mentre i loro mariti ancora vivevano, nè obbligate a divider con loro le sofferenze dell'esilio; senza saper dove mai avrebbero trovato la pace di un sepolcro.

> *O fortunate, e ciascuna era certa*
> *della sua sepoltura*

Non soltanto nelle sue «similitudini tratte dalla vita campestre» come notò l'Hallam, ma sopratutto in ciò che dice dei rapporti sociali e dei periodi più splendidi della sua patria, possiamo notare la finezza e nobiltà della sua natura. Egli gode nel descrivere le gioie della vita domestica, di cui ci dà un quadro commovente nel 15.o Canto del Paradiso, donde abbiam tolto i versi or ora citati. Egli non lamenta soltanto l'innocenza e la semplicità, ormai perdute, ma anche il lusso raffinato, la cortesia, lo spirito cavalleresco della galanteria e dell'amore, e il tono di elevatezza di costumi nella società, che in Italia, a quanto pare, cominciavano allora a scomparire.

> *Le donne, i cavalier; gli affanni e gli agi*
> *Che ne invogliava amore e cortesia.*

Questi due versi hanno un tale incanto per un orecchio italiano, che Ariosto, dopo aver abbozzato un migliaio di versi per l'inizio del suo poema, e averne scelto uno abbastanza insignificante, che ha stampato, li respinge tutti nella seconda edizione e vi sostituì quasi parola per parola i versi di Dante, nel modo seguente

> *Le donne, i cavalier, l'armi, gli amori*
> *Le cortesie, l'audaci imprese, io canto.*

Ma il leggiero mutamento, necessario distrusse la dolce armonia dell'originale; e il delicato sentimento di rimpianto del tutto scomparve nell'imitazione. E' molto raro che le stesse idee o le stesse parole, conservino la medesima efficacia, quando siano rivulse dal terreno ove primamente caddero sgorgando dal cuore di un uomo di genio.

Dante e gli uomini del suo tempo

Dante distingue continuamente i *peccati* e i *meriti* di ogni individuo. Nel suo poema, la *Giustizia Divina* punisce il peccato ogni volta che questo vien commesso, ma la *simpatia umana*, o pietà, compiange o attenua l'offesa, secondo le circostanze in cui fu commessa. Il poeta dispensa biasimo e lode, secondo le qualità generali delle persone, il bene o il male che han recato al loro paese, la gloria o l'infamia che han lasciato dietro di sè. E tuttavia evita con ogni cura di esporre questa sua massima in parole, mentre invariabilmente la segue sia nell'Inferno che nel *Purgatorio*. Nel *Paradiso* naturalmente questa regola non ha modo di applicarsi.

Da questo principio deduce che coloro che in vita non fecero nè bene nè male, sono di gran lunga gli esseri sprezzabili. Ce li descrive

> *Questi sciaurati che mai non fur vivi.*

Li pone tra l'Inferno, la dimora dei dannati, e il Limbo, la dimora delle anime degli infanti e degli uomini giusti che ignorarono la fede cristiana; e con singolare audacia di giudizio e di stile, dice che la giustizia di Dio sdegna il punire coloro che vissero una inutile vita. Così come la sua misericordia sdegna di perdonarli.

> *Fama di loro il mondo esser non lassa,*
> *Misericordia e Giustizia li sdegna,*
> *Non ragionar di lor ma guarda e passa.*

Tra costoro egli ha l'audacia di porre S. Celestino che abdicò al pontificato per pure debolezza e si procurò i titoli per la canonizzazione rinchiudendosi in una cella d'eremita. E anche pone tra loro gli angeli che nella lotta di Lucifero contro Dio, non si schierarono nè con l'uno nè con l'altro, pensando solo a se stessi.

In coloro che meritaron da Dio che il peso dei loro peccati fosse controbilanciato dalle loro opere, Dante ha in genere radicato un potente desiderio di fama. La speranza d'esser nominati dal poeta, nel suo ritorno al mondo dei vivi, sospende per un attimo in loro la stessa coscienza delle sofferenze fisiche. Anime grandi, pur espiando la colpa e la vergogna dei più gravi peccati, lo pregano di narrare il loro incontro. Egli promette sempre; e sovente, allo scopo di indurli a parlare più diffusamente, dà la sua parola che non saranno dimenticati. Le ombre di coloro la cui vita trascorse affondata in continui delitti ed infamie, gli tengon celato il loro nome. Nel medio evo, tra le barbarie e la raffinatezza, gli uomini senton più forte il desiderio di preservare i loro nomi dall'oblio. In quel periodo, le passioni non han perso nulla del primitivo vigore e son guidate più dall'impulso che dal raziocinio. L'uomo ha più difficoltà da superare, e più coraggio a sostenerlo; e, anzichè esserne frenato nel suo cammino si getta quasi con ostentazione in ogni abisso che s'apre sulla sua via. L'età di Dante ci offre di questi esempi che saran difficilmente creduti in un'epoca come la nostra, in cui nulla vi è più di nuovo che produca forte impressione e gli oggetti di desiderio sonoc osì molteplici che nessuno di essi può suscitare un interesse dominante. E' certo tuttavia che le forti passioni delle età primitive guidano gli uomini a grandi virtù - grandi delitti - grandi disgrazie; e forman così i caratteri più atti a divenire materia poetica. Dante non aveva che a guardarsi attorno per trovare simili caratteri. Li trovava già formati, acconci al suo scopo, senza doverví aggiungere un solo tocco per migliorarli. La raffinatezza non aveva ancora reso simili le fisionomie indivuali nella gran massa di una nazione. L'originalità personale era rara, pericolosa, ridicola, e sovente artificiosa, era allora generale e genuina. La poesia in tempi più recenti, è riuscita a coglierne le ombre per la creazione di una bella commedia, come il *Misantropo* di Molière; o di una satira garbata, come *Il ricciolo rapito* di Pape. Ma questo genere di poesia può soltanto cogliere il carattere esteriore in cui ogni epoca e creazione si ammanta alla propria maniera; mentre la poesia che si occupa del cuore dell'uomo e altrettanto ampia e profonda che la stessa natura umana. Dobbiam riconoscere, che Pope appena incontrò, in un'età quasi barbara, un personaggio poetico, guidato dal solo sentimento sia nell'agire che nello scrivere, creò la Epistola di Eloisa, dando così prova del suo genio. Molte donne di quell'epoca eran simili ad Eloisa, nell'amore e nella sventura; lasciarono poche lettere dietro di sè, o non ne lasciarono affatto. E anche quelle di Eloisa son giunte sino a noi solo per il loro legame con gli scritti del suo innamorato. Oggi il sesso gentile scrive assai di più e forse sente altrettanto di meno; e si capisce che i nostri moderni poeti, non trovando in patria dei caratteri poetici, sian tratti a cercarli in Turchia e in Persia; mentre i tedeschi esplorano le rovine dei castelli teutonici, e gli italiani prudentemente si fermano alla mitologia greca e romana. Certo, quando le nazioni son semi-barbare, le passioni sono le leggi più forti: e se anche qualche altra cosa passa sotto il nome di legge, non ha nè consistenza nè vigore. Il castigo del colpevole è affidato a colui che subì l'offesa - ed egli considera la vendetta come un dovere. Dante termina uno dei suoi componimenti lirici con questo sentimento.

> *Che bell'onor s'acquista in far vendetta.*

Con quanta forza l'applicazione di questa massima nel suo poema fa risaltare il carattere del tempo suo! Spaventato, ad ogni passo, da ciò che l'Inferno offre al suo sguardo, il sentimento della vendetta, come dovere, lo ferma nel suo cammino. I suoi occhi si fissano su di una ombra che pare sfuggirlo. Virgilio gli ricorda che debbon continuare il loro viaggio; e gli chiede il perchè dell'indugio. Dante risponde: «Se tu ne sapessi la ragione, mi permetteresti di rimanere ancora; poichè nella fossa, ove fissavo gli occhi, mi parve di scorgere un mio consanguineo». «Infatti», aggiunge Virgilio, «vidi che ti accennava col dito, un volto minaccioso e altero» «Oh, maestro,» esclama Dante: «egli fu ucciso da un nemico e la sua morte non è stata ancora vendicata da coloro che subiron l'offesa: per questo egli ebbe a sdegno di parlare con me!» (Inferno, canto 29).

UGO FOSCOLO. - (dalla *Edinburgh Review* - febbraio-settembre 1818).

(1) Vedi l'orazione funebre di Sperone Speroni sul Bembo.

(2) BAYLE - Art. Dante.

(3) VASARI, VI, 245.

Direttore responsabile PIERO ZANETTI

S. A. UNITIPOGRAFICA PINEROLESE - PINEROLO 1928